
MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 276 3

[illegible]



Abhandlung

über den

fugirten Contrapunct

von

Angelo Morigi,

ehemaligem Director des Orchesters am Königl. Hofe zu Parma.

Herausgegeben

von

B. Asioli,

und

den Zöglingen des Conservatoriums zu Mailand

gewidmet.

Leipzig,

bei Breitkopf und Härtel.

Pr. 12 Gr.


LIBRARY
JAN 29 1969
UNIVERSITY OF TORONTO

Zueignung
an die
Zöglinge des Conservatoriums
der Musik
zu
Mailand.

Geliebteste Zöglinge!

Um das Versprechen zu erfüllen, das ich Euch in meiner Abhandlung der Harmonie gethan hatte, übergebe ich Euch hier die Abhandlung vom fugirten Contrapunct, welche von meinem verehrtesten verstorbenen Lehrer, Angelo Morigi, für mich geschrieben worden ist. Zwei Gründe bewegen mich, sie herauszugeben: der eine und der stärkste ist der, Euch zu nützen; der andere bezieht sich auf meine Ehre, und die Pflicht der Dankbarkeit, die Verdienste eines solchen Meisters bekannt zu machen. Ihr werdet in diesem kleinen Werke die gründlichen und guten Regeln der Fuge mit der grössten Bestimmtheit und Deutlichkeit vorgetragen beisammen finden; dieselben Regeln, von denen unsre alten Theoretiker, bezaubert von dem verwickelten Labyrinth der Choraltonarten oder Kirchentöne, wohl auch geredet haben,

aber auf eine spitzfindige, geheimnissvolle und ungeordnete Art. Die Fuge (ein Kunstwerk, welches dem musikalischen Genie Ehre macht) wird eine leichte Sache, wenn sie nach Regeln behandelt wird, welche keine Ausnahme zulassen, nd wie man sie gerade in diesem höchst schätzbaren Werkchen findet. Bei alle dem wünsche ich nicht, dass Ihr Eure Studien auf dieses einzige Werk beschränken mögt; ich erinnere mich vielmehr, Euch gesagt zu haben, dass ich nach diesem Euch den Marpurg und andre Werke der grössten Autoren in die Hände geben wollte. Bleibt indess von dem grossen Interesse versichert, das ich an Euren Fortschritten nehme, und lebet wohl.

Voll Zuneigung

euer

Asioli.

Erster Abschnitt.

Von der Fuge.

Obgleich die Fuge mit verschiedenen italiänischen Namen, als *Conseguenza, Riditta* und *Imitazione*, bezeichnet worden ist, so ist doch der bei den Musiklehrern am meisten gebräuchliche Name Fuge selbst. Diese besteht nun in einer Composition, worin eine von den Sing- oder Instrumentalstimmen eine gewisse Reihe Noten vorträgt, welche man das Subject nennt, und auf welche die andern Stimmen nach einander antworten, indem sie das nämliche Subject bis zu Ende beibehalten. Das zum Grunde liegende Subject, mit welchem die Fuge anhebt, nennt man auch den Vordersatz oder Vorsatz, *la proposta*, oder das Thema, weil es das vorträgt, worauf die andern Stimmen zu antworten haben. Ebenfalls heisst es das *Antecedens* oder der Führer (*guida*), weil es den andern Stimmen zur Regel und zum Führer dient. Die

Antwort (*risposta*) oder das *Consequens* (den Nachsatz, den Gefährten) nennt man die Tonfolge, welche die andern Stimmen nach einander angeben, indem sie das Subject nachahmen oder beantworten. Das Subject oder Thema der Fuge darf weder zu lang, noch zu kurz seyn. Ist es zu kurz, so heisst es nicht mehr Subject, sondern Attaque (*attacco*), eine kleine Nachahmung, wie in dem Beispiel 1. Taf. II.

Die Attaque kann nicht zum Subject der Fuge dienen, sagt der P. Martini in seinem *Saggio fondamentale pratico di Contrapunto Fugato*; denn sie ist eine Art kurzen Subjectes, welches nicht an alle der Fuge vorgeschriebenen Gesetze gebunden ist; vielmehr ist sie frei, so dass es den antwortenden Stimmen erlaubt ist, die Antwort auf jeder sich darbietenden oder bequemen Note anzuheben, wie man in dem angeführten Beispiel sieht. Wenn das Subject zu lang ist, kann es eher ein *andamento*, (ein aus mehreren Phrasen zusammengesetzter Gang) heissen; denn dies ist eine Melodie, welche sich auf den Noten des Grundtons, und bisweilen durch die verwandten Tonarten umherbewegt. Selten bestehen die *andamenti* blos aus einer einzigen musikalischen Phrasis, vielmehr gewöhnlich aus zweien, bisweilen aus dreien, die zusammenhangen. Um den Unterschied zwischen dem *andamento* und dem Subject der Fuge deutlicher zu erkennen, sehe man das Beispiel 2. Taf. II., welches ein aus drei verbundenen Phrasen be-

stehendes *Andamento* darstellt, von denen die dritte kleine Phrasis im Sopran dazu dient, die Modulation zur Quinte des Tons, und im Alt, um sie zum Grundton zurückzuführen; eine Phrasis, welche man die *Coda* (den Schluss) des *Andamento* nennen kann, weil sie eben die Bestimmung hat, wie die *Coda* bei den Fugenthema's.

Das oben erwähnte *Andamento* lässt sich auf das wahre Subject der Fuge zurückführen, indem man die zweite Phrasis weglässt, wie n. 3. Taf. III.

Aus dem Gesagten ergibt sich, dass das Fugensubject blos aus einer Phrasis bestehen darf, indem man dabei nur die Freiheit hat, diesem Subject nöthigen Falls eine kleine Phrasis beizufügen, welche *Coda* (Anhang) des Subjects heisst, und dazu dient, die Modulation in die Quinte oder in den Hauptton zu leiten, damit die Stimmen darauf antworten können. Diese kleine Phrasis oder *Coda* des Subjects, welche gewöhnlich einen halben Tact im gemeinen Tactmaass, und selten einen ganzen Tact einnimmt, sieht man ihrer Beschaffenheit nach n. 4. Taf. III.

P. Martini bemerkt in seinem Werk über den fugirten Contrapunct, dass diese *Coda* des Subjects in den Fugen gegen Ende des verflossenen Jahrhunderts eingeführt worden, und zu unsern Zeiten solchen Fuss gefasst und so gemein worden sei, dass es wenig Fugen gebe, die davon frei wären. Um daher etwas Neues einzuführen, und die Trivialität der *Coda* des Subjects zu vermeiden,

wünscht P. Martini, dass sie nach Art eines Contrasubjects behandelt werde, wovon er das Beispiel (n. 5. Taf. III.) gibt, wo die *Coda* des Subjects, anstatt sich auf gewöhnliche Weise zu schliessen, durch die aufsteigende Scala fortgeht.

Man kann gleichfalls die *Coda* des Subjects auf andre Art einrichten und herabsteigen lassen, wie das folgende Beispiel des P. Angelo Predieri n. 6. T. IV. zeigt.

Wenn man die Fuge künstlicher und weniger gemein einrichten will, so kann man, indem man die *Coda* des Subjects weglässt, dasselbe Subject durch verschiedene Noten im Haupttone moduliren lassen, wie die Fuge n. 7. Taf. IV. zeigt, und wie in dem Abschnitt von der eigentlichen freien Fuge deutlicher auseinandergesetzt werden wird.

Was die Länge des Fugenthemas betrifft, haben die Lehrer, um die angeführten Mängel zu vermeiden, vorgeschrieben, dass das Thema nicht kürzer sei, als anderthalb Tacte des gemeinen Tactes, damit es ein wahres Subject, und keine blosse Attaque oder kurze Imitation sei: gleichfalls verlangen sie, dass es nicht länger sei, als vier Tacte der gemeinen Tactzeit, um kein *andamento* zu werden.

Zweiter Abschnitt.

Von der Stimme, welche das Subject vortragen, und von der, welche antworten soll.

Es steht im Belieben des Componisten, von welcher Stimme er das Subject oder Thema will vortragen lassen. Jedoch haben die Lehrer, um der grössern Leichtigkeit und Bequemlichkeit willen, in Rücksicht der Anordnung der Stimmen folgende Regeln gegeben. Nämlich, wenn das Thema in der Octave des Hauptones anfängt, und zur Quinte herabsteigt, lasse man es von einer hohen Stimme vortragen, damit die tiefere Stimme es beantworte, und von der Quinte zu der Note des Hapttons herabgehe. Im Gegentheil, wenn das Thema von der Note des Hapttones anhebt, und zur Quinte heraufsteigt, lasse man es von einer tiefen Stimme vortragen, damit die höhere es beantworte, und von der Quinte in die Octave des Hapttones aufsteige. Es gibt gleichfalls Fugenthemas, die in der Quinte des Tones anfangen, und zur Octave emporsteigen, oder zur Note des Hapttones heruntergehen; für diese kann man keine feste Regel in Ansehung der Stimme angeben, welche das Subject vortragen, und welche es beantworten soll: daher wird der Componist bei der Wahl der Stimme, welche das Thema vortragen, und derer, welche es nach einander beantworten sollen, darauf sehen, dass die Stimmen in ihrem Mittelpunkt bleiben, und weder zu hoch, noch

zu tief gehen; so wird er leicht erkennen, welche Stimme für den Vortrag des Themas passe, und welche nach einander es zu beantworten haben. Bei der Stellung der Stimme kommt auch die Wahl des Tones in Betracht, in welchem man die Fuge setzt, weil gewisse Subjecte den einen Ton, und gewisse andre wieder andre verschiedene Töne erfordern. Wenn man eine Fuge in einem gegebenen Tone componiren soll, so muss man das Thema dem Tone anpassen, nicht aber den Ton dem Thema, damit die Stimme in ihrem Umkreise bleiben, sowohl im Anfange der Fuge, als bei der Umkehrung des nämlichen Subjects.

Dritter Abschnitt.

Von dem Contrasubject.

Nachdem die erste Stimme das Subject vorgetragen hat, nennt man das, was sie, während die andre Stimme antwortet, ausführt, das Contrasubject. Zur Erläuterung sehe man n. 8. Taf. IV.

Man kann auch das Contrasubject zu derselben Zeit eintreten und seinen Gang nehmen lassen, während die erste Stimme das Subject vorträgt, wie das Beispiel n. 9. Taf. V. zeigt.

Es wird immer gut seyn, wenn die Contrasubjecte nach den Regeln des doppelten Contrapunctes in der Octave eingerichtet werden, weil sie dem Componisten bei der Umkehrung der Stimmen be-

quem sind, und zugleich sich durch eine besondere Kunst auszeichnen.

Vierter Abschnitt.

Ueber die verschiedenen Arten der Fugen.

Es gibt vier Arten Fugen, deren jede in gewissen Stücken von den andern verschieden ist, nämlich; 1. Die eigentliche strenge Fuge (*fuga legata*); 2. die eigentliche freie (*fuga sciolta o libera*); 3. die Fuge des Haupttons (*fuga di tono*) und 4. die Fuge der Nachahmung. Jede Art wird nun besonders abgehandelt, und die Manier, sie nach den Regeln der besten Meister zu verfertigen, erklärt werden.

Von der eigentlichen strengen oder obligaten, oder kanonischen Fuge.

Wenn die antwortende Stimme durch dieselben Intervalle und Figuren der Stimme geht, welche das Subject vorträgt, nicht blos in Rücksicht des vorgetragenen Themas, sondern in Beziehung auf alles Uebrige der Fuge von Anfang bis zu Ende, so nennt man dies eine eigentliche strenge (gebundene, obligate) Fuge, oder einen Kanon. Dies Wort Kanon kommt aus dem Griechischen und bedeutet eine Regel.

Da die Materie von den Kanons in Hinsicht ihrer Verschiedenheit und ihrer mancherlei Gattungen von weitem Umfang ist, und gewissermassen ein von den gewöhnlichen Fugen abgesondertes

Studium ausmacht, so halte ich es für schicklich, ein andermal davon zu handeln, und jetzt die Regeln zu verfolgen, welche die Kunst, die andern drei Arten der Fuge zu componiren, betreffen.

Fünfter Abschnitt.

Von der eigentlichen freien Fuge.

Man nennt diejenige Antwort die eigentliche, wo die antwortende Stimme durch die nämlichen Intervalle und Figuren geht, wie die das Subject vortragende Stimme, nach demjenigen, was in dem Abschnitt von der eigentlichen strengen Fuge gesagt worden ist, mit dem Unterschiede, dass die eigentliche freie Fuge nach den angeführten Gesezzen blos dem Subject antwortet, im Uebrigen aber es dem Componisten frei steht, nach Belieben zu verfahren. Diese Art Fuge antwortet immer in der Quinte, und kann niemals antworten, wenn das Subject nicht in die Quinte des Haupttones modulirt.

Jede Melodie kann in die Quinte des Tones auf zweierlei Weise moduliren, erstens mit der Beifügung eines Zufälligen (eines Erhöhungszeichens), wie das Beispiel n. 10. Taf. V. zeigt; zweitens kann gleichfalls eine Melodie in die Quinte des Tons über den Noten des nämlichen Tons moduliren, ohne dass ein Zufälliges beigefügt würde, wie n. 11. Taf. V.

Es folgt das Beispiel der eigentlichen Antwort,

wo das Subject in die Quinte des Hapttons mittelst der Anwendung eines Zufälligen (eines Erhöhungszeichens) modulirt n. 12. Taf. V.

Die eigentliche Fuge, welche folgt, zeigt das Subject, welches in die Quinte des Hapttons über den Noten des nämlichen Tons, ohne irgend ein Zufälliges, geht, n. 13. Taf. VI.

Die obigen Beispiele gehören zur eigentlichen Fuge, weil die Antwort in der Quinte des Hapttons dem Vordersatz oder Subject sowohl in den Intervallen, als in den Figuren, ähnlich ist. Es ist zu bemerken, dass das Subject der eigentlichen Fuge gewöhnlich mit der Note des Hapttons und selten mit der Quinte anfängt; da es leichter und natürlicher ist, ein Subject, das mit der Quinte des Hapttons beginnt, nach den Regeln der Fuge des Hapttons zu beantworten, als nach denen der eigentlichen Fuge. Da indessen bei der Erfindung eines mit der Dominante anfangenden Subjects sich die Verbindung darbieten wird, mit der eigentlichen Antwort antworten zu können, so verfahre man nach dem Beispiel n. 14. Taf. VI.

Es ist gleichfalls erlaubt, das Fugenthema mit der Terze des Hapttons anzufangen, wenn man sich erinnert, dass die Meister dieser Compositionsgattung gewöhnlich nach der Vorsetzung einer Pause das Thema angefangen haben, weil diese gleichsam die Stelle der Note des Hapttons vertritt, wie das Beispiel der eigentlichen Fuge n. 15. Taf. VI. zeigt.

So wie es verboten ist, irgend ein Musikstück mit der Quarte oder mit der Sexte des Haupttons anzufangen, weil dann die Melodie ausser dem Tone anfinge, so ist es gleichfalls untersagt, die Fugenthemas in diesen Intervallen zu beginnen.

Sechster Abschnitt.

Von der Fuge des Haupttons (*Fuga del tono* *).

Die Antworten der Fuge des Haupttons sind zum Theil von denen der eigentlichen Fuge verschieden, weil sie dem Thema in Rücksicht der Figuren, aber nicht völlig in Betracht der Intervalle ähnlich sind.

Die Schwierigkeit, in dieser Fuge zu antworten, besteht in den zwei ersten Noten der Antwort, damit das Gesetz beobachtet werde, welches sagt, dass sowohl das Subject, als die Antwort, innerhalb des Umfanges der Octave des Tones enthalten seyn solle, in welchem man die Fuge componirt. Dieses Gesetz dient, die Antwort zu nöthigen, dass sie in dem Tone anfange, in welchem die Fuge gezetzt ist, ehe die Modulation in die Quinte geht, und es dient auch die Antworten, von gewissen Sub-

---

*) Dies ist diejenige Fuge, welche vermöge der arithmetischen und harmonischen Theilung der Octave in den Repercussionen gewisse Abänderungen der Intervalle erfordert, um in dem Hauptone zu bleiben. Man könnte sie die tonische Fuge nennen.

A. d. U.

jecten anzuordnen, auf welche sich (wie in der Folge gezeigt wird) nicht mit einer eigentlichen Antwort antworten lässt, ohne dass dieselbe Antwort ihr Ende in einem anderen Tone habe, welcher den Gesetzen der Fuge nicht angemessen ist. Um die Art und Weise der Antwort in der Fuge des Hauptones zu begreifen, bemerke man folgende vier Abtheilungen der Octave. Die ersten zwei sind für die Fugenthemas, welche mit der Hauptonsnote anfangen, sowohl im Aufsteigen, als im Herabsteigen: die andern beiden Abtheilungen dienen für die Themas, welche mit der Quinte des Tons anheben, im Aufsteigen, wie im Niedersteigen. S. n. 16. Taf. VII.

Die erste Abtheilung der Octave zeiget, dass, wenn das Thema mit der Note des Haupttons beginnt und zur Quinte aufsteigt, die Antwort in der Quinte anfangen, und bis zur Octave des Tons heraufgehen muss, aber nicht weiter, wie das Beispiel n. 17. Taf. VII. lehrt.

Die oben angeführte Fuge heisst Fuge des Hauptones, weil der Tenor auf die Noten des Hauptones eher antwortet, als die Modulation in die Quinte gehet, und auf diese Art die beiden ersten Noten des Themas, und die beiden ersten der Antwort innerhalb der Gränzen der Octave enthalten sind.

Wenn der Tenor einen Quintensprung im Aufsteigen machte, wie ihn das Subject macht, alsdann würde die Antwort ausser dem Tone C seyn,

weil sie der Quinte im Tone G antworten, und die Antwort einer eigentlichen Fuge werden würde, da in diesem Fall das Thema in die Quinte des Hapttons moduliren müsste, wie folgendes Beispiel zeigt, welches die Art und Weise lehrt, die Fuge des Haupttons in eine eigentliche Fuge zu verwandeln. n. 18. Taf. VII.

Die zweite Abtheilung der Octave zeigt, dass alsdann, wenn das Subject mit der Octave des Haupttons anhebt, und zur Quinte herabsteigt, die Antwort in der Quinte anfangen und zur Note des Haupttons herabsteigen muss, wie n. 19. Taf. VIII. Gleichfalls steigt in diesem letzten Exempel das Thema um eine Quarte, und die Antwort auf eine Quinte herunter, weil sie in dem Tone des Themas antwortet. Wenn der Alt eine Quarte herabgegangen wäre, wie das Thema, so würde er ausser dem Tone C geantwortet haben, und die Antwort einer eigentlichen Fuge gegeben haben, und dann müsste das Subject in die Quinte moduliren, wie das Beispiel n. 20. Taf. VIII. zeigt.

Die dritte oben erwähnte Eintheilung der Octave zeigt, dass, wenn das Thema mit der Quinte des Tones beginnt, und in die Octave steigt, die Antwort mit der Octave oder mit der Note des Haupttons anfangen und in die Quinte steigen müsse, wie n. 21. Taf. VIII.

Man bemerke in diesem letztern Beispiel, wie der Alt im Ton des Themas antwortet, und durch einen Quintensprung im Aufsteigen das Gesetz der drit-

dritten Abtheilung der angezeigten Octave beobachtet, und zugleich mit der Modulation in die Quinte des Hauptons übergeht. Wenn der Alt einen Quartensprung im Aufsteigen machte, wie das Thema, so würde die Antwort falsch und ausser dem Tone seyn, und, anstatt in die Quinte zu moduliren, einen Uebergang in die Quarte des Hauptons machen, wie das Beispiel n. 22. Taf. IX. zeigt.

Es ist also nöthig, die Antworten nach den angezeigten Theilungen der Octave einzurichten, weil man in dieser Art Fugen leicht irren kann. Die Octave ist in eine Quinte und in eine Quarte eingetheilt: da nun der Vorsatz (das Thema) mit der Note des Hapttons anhebt, und in die Quinte emporsteigt, und die Antwort von der Quinte anfängt und in die Octave des Hapttons hinaufgeht, so findet sich (wie gezeigt worden) die Octave mit der Quinte in der Tiefe und mit der Quarte in der Höhe abgetheilt. Wenn das Thema mit der Quinte des Hapttons (der Dominante) anfängt und in die Octave steigt, und die Antwort mit der Octave oder mit der Note des Hapttons beginnt und in die Quinte steigt, so findet sich die Octave mit der Quarte in der Tiefe und mit der Quinte in der Höhe eingetheilt, und so umgekehrt, nachdem das Thema herabgeht; und auf diese Weise behauptet die Antwort die Natur des Hapttons und die wohl geordnete Modulation. Aus allem bisher Dargethanen ergiebt sich, dass die Antwort des zuletzt angeführten Beispiels falsch

und ausser dem Tone ist, weil die Fuge aus zwei natürlichen Quarten gebildet wird, welche in Vereinigung die kleine Septime, aber nicht, wie es seyn sollte, die Octave bilden: aus diesem Grunde geht die Modulation, statt in die Quinte zu gehen, in die Quarte des Haupttons. Das Beispiel der erwähnten vereinigten zwei Quarten folgt n. 23. Taf. IX.

Die kanonische eigentliche Fuge ist nicht den Gesetzen der Fuge des Haupttons und den Eintheilungen der Octave unterworfen, weil das Thema in Verbindung mit der Antwort aus zwei Quinten gebildet wird, welche zusammen verbunden die None erzeugen, und dies geht an, weil die Antwort auf den Noten der Quinte des Tons, aus welchem die Fuge geht, unmittelbar geschieht: während die Fuge des Haupttons aus einer Quinte und einer Quarte gebildet wird, weil sie verbunden ist, in dem nämlichen Tone des Themas zu antworten. Die schon angezeigte letztere Fuge des Haupttons kann auf eine eigentliche Fuge zurückgeführt werden, sobald das Thema in die Quinte des Haupttons auf die Art, wie n. 24. Taf. IX. modulirt wird.

Die vierte Theilung der Octave zeigt, dass, wenn das Fugenthema mit der Dominante beginnt und zur Note des Haupttons herabsteigt, die Antwort mit der Note des Haupttons anfangen und zur tiefen Octave der Quinte herunter gehen müsse; oder sie wird auch in der Octave des Tons anhe-

ben, und zur Quinte herabsteigen; hierin muss man sich nach der Lage der Stimme richten, welche antwortet, d. h. wenn sie über oder unter der Stimme ist, welche das Thema vorträgt. Dies ist gleichfalls bei allen andern angezeigten Fugensubjecten zu beobachten. Das Beispiel des Themas, welches von der Quinte zur Note des Hauptlons herabgeht, findet man n. 25. Taf. IX.

Es ist nicht immer der Fall, dass das Subject alle die Sprünge macht, welche in den Fugen des Haupttones bei den beiden ersten Noten, sowohl im Auf- als im Niedersteigen angezeigt worden sind, weil es bisweilen durch andre Noten vor der Note geht, welche den Sprung zeigt; deshalb muss man Acht haben, welches die höchste oder tiefste Note des Subjects sey, um angemessen antworten zu können. Die folgende Fuge, die von dem letztern oben angeführten Subject hergenommen ist, wird diese Schwierigkeit klar machen. S. n. 26. Taf. X.

Bis jetzt ist von den Fugenthemas gehandelt worden, welche sprungweise auf verschiedene Art herauf- oder herabsteigen, und dies ist geschehen, um die angezeigten 4 Abtheilungen der Octave zu erklären. Nunmehr werden wir von den Subjecten sprechen, welche eine Stufe herauf- oder herabsteigen, und Beispiele davon geben, damit man die Art und Weise sehe, wie man nach den Regeln der Fuge des Hauptlons angemessen antworten müsse.

Das folgende Subject beginnt mit der Quinte des Hapttons, steigt von da eine Stufe herauf, kehrt dann zurück, und endigt im Herabgehen auf der Note des Hauptons. Die Antwort muss daher mit der Note des Hapttons anfangen, und in der Quinte schliessen, indem sie in der Folge den Rückweg zum Hauptton nimmt. Wenn die Antwort eine Stufe aufstiege, dann herabginge, wie das Thema thut, so würde sie in der Quarte des Hapttons endigen: damit also die Antwort zum Schluss in der Quinte des Hapttons gelangen könne, ist es nöthig, dass sie, wie man sieht, mit einem Terzensprung anfange. Die erste Note bezieht sich auf den Hauptton, als Fuge des Hapttons; die zweite bezieht sich auf die Quinte desselben, in welche die Antwort moduliren und in welcher sie endigen soll. n. 27. Taf. X.

Gleichfalls zeigt das folgende Beispiel ein den vorigen ähnliches Subject, wo die beiden ersten Noten des Themas stufenweise aufsteigen, und die Antwort mit einem Tertiensprunge aus den angeführten Gründen anfängt. n. 28. Taf. X.

Die folgende Fuge zeigt den Terziensprung, der in der Stimme des Themas vorkommt, und die eine Stufe aufsteigende Note in der antwortenden Stimme, welche dann zurückkehrt. n. 29. Taf. XI.

Im folgenden Beispiel zeigt sich ein Subject, das in der Octave des Hapttons anhebt, eine Stufe herabsteigt, dann zurückkehrt und in der Quin-

te schliesst. Die Antwort fängt in der Quinte an, steigt (aus den angeführten Gründen) eine Terz herunter, und schliesst in der Note des Hassupttones. n. 30. Taf. XI.

Das folgende Subject mit der Dominante und in der absteigenden Tonleiter schliesst auf der Note des Haupttons.

Wenn die Antwort, welche mit der Note des Haupttons anfangen und mit der Quinte schliessen soll, eine herabgehende Scala machte, wie das Thema thut, so würde sie mit einem Schlussfall auf der Quarte des Haupttons endigen. Daher ist es nöthig, dass die beiden ersten Noten der Antwort einander gleich sind, um die Modulation zum Schluss auf der Quinte des Tons zu führen. S. n. 31. Taf. XI.

Siebenter Abschnitt.

Von der Fuge der Nachahmung.

(*Fuga d'imitazione.*)

Obgleich die Fuge der Nachahmung nicht in dem Ansehen steht, wie die andern beiden angezeigten Gattungen, so hat sie doch den Vorzug des Gefälligen und Anmuthigen vor ihnen, weil sie den Vortheil einer grössern Mannigfaltigkeit besitzt. Diese Fuge ist nicht an die Gesetze gebunden, welchen die eigentliche Fuge und die Fuge des Haupttons unterworfen sind, weil ihren Antworten weder

die Note, noch die Zeit bestimmt ist; auch steht es in voller Freiheit, zu antworten, wenn es am bequemsten angeht, und auf den Noten, welche sich eben darbieten. Man kann also antworten, mit welchem Intervall man will, d. h. im Einklange, mit der Secunde, Terze, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und Octave, sowohl von oben als von unten. Die Passagen dieser Fuge sind alle, wie eine Art Attaken, mit andern Passagen, die Stufen- oder Sprungweise sich bewegen, nach der Fantasie des Componisten vermischt. Diese Attaken, welche als mittlere Contrapunkte der Fuge dienen, nimmt man von dem Subject her, wenn es sie darbietet oder man erfindet sie auch, und sie kommen während der ganzen Fuge in verschiedener Gestalt zum Vorschein, indem sie immer einen lebhaften Wettstreit unter den Stimmen erhalten, um die Fuge sinnreicher und gefälliger zu machen. Ungeachtet der Freiheit, welche der Fuge der Nachahmung zukommt, ist sie doch nicht von den Gesetzen der ordentlichen Modulation ausgenommen, die in den andern Fugengattungen gelten. Die Modulationen müssen daher wol geordnet seyn, und die Subjecte lebendig unterhalten werden; und am Schluss wird es gut seyn, das Subject zusammenzuziehen oder zu verkürzen, wie man in der eigentlichen Fuge und in der Fuge des Haupttons zu thun pflegt, und um so mehr, je leichter diese Verkürzung in der Nachahmungsstufe Statt finden kann, weil die Antwort in ihr auf jeder Note freisteht. Die Fuge der

Nachahmung, welche auch von andern die irregu-
läre oder unregelmässige genannt wird, ist von zwei-
erlei Art, nämlich gebunden (obligat) oder frei.
Die gebundene Nachahmung ist die, wo der Nach-
satz mit Noten von der nämlichen Geltung und auf
denselben Tonstufen antwortet. Die freie Nachah-
mung beobachtet diese Regel nicht, sondern ahmt
das Subject blos in irgend einer Rücksicht nach. Die
Antwort kann dem Subject auf dreierlei Weise ähn-
lich seyn, nämlich entweder in den Figuren, oder in
den Intervallen, oder in den Noten nach dem al-
ten *Solfeggio* des Guido von Arezzo. Es wird da-
her gut seyn ein bestimmtes Intervall festzusetzen,
über welchem die Antworten die Themas nachah-
men können, wie in dem ersten folgenden Bei-
spiel einer gebundenen Nachahmung, wo die Ant-
wort das Subject eine Terz unterhalb und auch
in den Figuren nachahmt. S. n. 32. Taf. XI. Wenn
ferner die Antwort den Vordersatz nicht mit einem
bestimmten Intervall nachahmte, so würde dies eine
Antwort der freien Nachahmung seyn, welche das
Thema wenigstens in einem Stück nachahmt, wie
das Beispiel n. 33. Taf. XII. zeigt.

Vermittelst der Erfindung der drei erklärten
Fugengattungen können die Componisten in der
Fuge eine beliebige Art Melodie anbringen, weil
sie ihnen Gelegenheit darbieten, auch auf die aus-
schweifendsten Themas zu antworten. Es ist da-
her nöthig alles mögliche zu thun, und keine Mü-
he zu sparen, um sich in vollen Besitz dieser drei

Fugenarten zu setzen, weil sie, ohne sich in grössere Schwierigkeiten einzulassen, hinreichend sind, einem Componisten Ansprüche auf Achtung und Bewundrung zu verschaffen.

Achter Abschnitt.

Von den Fugen über mehrere Subjecte.

Die Fuge zu mehreren Subjecten ist Doppelfuge genannt worden, weil die Melodie aus mehreren Subjecten gebildet ist, und auch, weil in ihr immer ein gewisser doppelter Contrapunkt enthalten ist. Die Doppelfugen werden besonders auf zweierlei Art verfertigt. Die erste ist, dass die Stimme, welche im Nachsatz sich hören lässt, nicht das Subject nachahmt, sondern ein andres vorträgt, und so wechselweise die Stimmen mit einander die beiden Subjecte moduliren. Die zweite Manier ist, dass der Führer, nachdem er das Subject modulirt hat, eine Pause wartet, und über den Nachsatz einen doppelten Contrapunkt, oder ein andres Subject bildet, woher alsdann die andern Stimmen wechselweise die zwei Subjecte moduliren, und so von Hand zu Hand sich die Subjecte unter den Ober- und Unterstimmen, in der Quinte, Quarte und Octave, oder vermischt, nach des Componisten Belieben, vertauschen. Die folgende Fuge wird einen Begriff von der Fuge über zwei Subjecte und von der Art geben, wie die beiden Subjecte zu vertheilen sind. S. n. 34. Taf. XII.

Die angegebenen Regeln der Doppelfuge sind die von den Alten festgesetzten. Aber wenn man in dieser Abhandlung den Abschnitt in Obacht zieht, welcher vom Contrasubject handelt, so wird man sehen, dass das zweite Subject der Alten das nämliche mit demjenigen ist, welches die Neuern Contrasubject nennen, welches mit dem Vordersatz oder Thema nach irgend einer Pause eintritt und das zweite Subject vorstellt. Da der Vordersatz modulirt hat, und nach einer Pause mit dem Contrasubject über oder unter dem Nachsatz (der Antwort) eintritt, so ist gleichfalls dieses Contrasubject von den Alten das zweite Subject genannt worden. Es folgt also, dass wenn man ein Contrasubject zu dem Vordersatz oder Thema, und ein anderes verschiedenes zur Antwort macht, man sagen könne, dies sey eine Fuge zu den Subjecten. Die Alten haben die Fugen sogar zu vier Subjecten gemacht; aber da sie grösstentheils verworren ausfallen, weil es schwer ist, die Klarheit bei der Führung vieler Subjecte zu erhalten, so ist der Ausspruch entstanden, dass nur eine Fuge mit einem einzigen Subject eine Fuge rechter Art und mehr zu schäzzen sey, als eine mit mehreren Subjecten, voll Verwirrung, weil die Subjecte klar und verständlich seyn sollen. Damit sie daher so beschaffen seyn mögen, ist es nöthig, dass das Contrasubject, welches zum zweiten oder dritten Subject dienen soll, nach einer Pause eintrete, und sich auf diese Art dem Gehör vernehmlicher und fasslicher mache;

ausserdem, wenn das Contrasubject mit der Melodie der andern Contrapunkte vereinigt wird, so wird es wohl eine Melodie, welche die Harmonie ausfüllt, aber niemals ein Subject vorstellen. Wenn man eine Fuge zu zwei Subjecten componiren will, wird es besser seyn, sich zum zweiten Subject des Contrasubjects zu bedienen, welches den Contrapunkt zum Vordersatz oder Führer macht als desjenigen, welches in der Regel zum Contrapunkt auf die Antwort dienet, weil das Subject, welches vor der Antwort eintritt, klarer vom Gehör vernommen und unterschieden wird; und alsdann ist es nicht nöthig, dass das Contrasubject, welches den Contrapunkt auf die Antwort macht, erst nach einer Pause eintrete; denn das Contrasubject, welches nicht die Rolle des Subjects zu spielen hat, kann mit seiner vorhergehenden Melodie vereinigt werden, indem es (wie oben bemerkt) einen Gesang vorstellt, der die Harmonie ausfüllt. Ferner in dem Fall, in welchem das Contrasubject als Subject oder Führer auftreten sollte, und nicht Platz fände, nach einer angebrachten Pause, sowohl im Anfang, als in der Mitte der Fuge, zu erscheinen, würde es sich vernehmlicher vermittelst eines Sprunges hervorheben, welchen die Stimme bei dem Eintritt des Subjectes machte, weil der Sprung, welcher die Stelle der Pause vertritt, je grösser er ist, um so deutlicher vom Gehör unterschieden wird. Diese Regel dient auch für den Eintritt der Subjecte in allen andern angezeigten Fugengattungen.

Neunter Abschnitt.

Von den sinnreichen oder künstlichen Fugen.

Ein Zeitraum von ungefähr zwei Jahrhunderten hindurch wetteiferten die Componisten, welche zur Composition der Gesänge mit gefälligen Melodien nicht die Gabe hatten, wie die neuern, mit einander in Erfindung künstlicher Compositionen. Die Menge der bei der Bildung solcher künstlichen Arbeiten zu befolgenden Regeln haben zu vielen unerkannten Irrthümern jener Zeit Anlass gegeben. Erstens wurde die Musik immer trockener und reizloser, und entfernte sich von ihrem wahren Zweck, Vergnügen zu gewähren. Zweitens blieb die Harmonie oftmals der nothwendigen Consonanzen beraubt. Drittens mangelte diesen Compositionen die wahre Modulation und Bildung der Tonart, weil die Willkühr, in den Fugen mit jedem beliebigen Intervall zu antworten, Ursache war, dass der Hauptton nicht gehörig gebildet und behandelt wurde. Auch sind in der Musik jener Zeiten manche Melodien so ausser dem Orte, dass man nicht unterscheiden kann, in welchem Ton sie gesetzt sind. Die Alten hatten ebenfalls eine schlechte fortschreitende Modulation des Basses; zum Beweise dienen folgende Beispiele, welche Stücke aus einer Missa von Palestrina sind, wo man bei dem Zeichen der Kreuze sehen kann, wie die Modulation des Basses von ihnen behandelt wurde. S. n. 35. 36. 37. Taf. XIII. 38. Taf. XIV.

Wenn ich mir nicht bei Abfassung dieser kleinen Abhandlung Kürze vorgesetzt hätte, so würde ich noch andre Stücke aus der Musik der Alten abschreiben, um ihre Irrthümer vor Augen zu stellen. Ich könnte gleichfalls zeigen, dass die künstlichen Arbeiten und Compositionen der Alten voll falscher Verhältnisse und barbarischer Modulationen, und in einem abscheulichen Geschmack geschrieben sind, aber ich behalte mir dies vor für eine andre Gelegenheit. Jetzt will ich nur von der Gegenfuge (*fuga contraria*) und von der umgekehrten Gegenfuge (*fuga contraria rovescia, fuga contraria inversa*) handeln. Die Kunst der erstern kann dienen, den Fleiss und das Talent eines Componisten erkennen zu lassen, sobald sie nur gehörigermassen behandelt ist. Die Kunst der zweiten lässt sich unmöglich im Sinne der Alten ausüben, ohne dass daraus die häufigsten Unbequemlichkeiten in Rücksicht der Observanz entsprängen, da sie vorschreiben, nicht allein in der entgegengesetzten Bewegung, sondern auch in denselben Intervallen des Führers zu antworten, wie an seinem Orte gezeigt werden wird.

Zehnter Abschnitt.

Von der Gegenfuge. (*Fuga contraria*)

Die Gegenfuge ist diejenige, wo der Nachsatz dem Subject oder Vordersatz in der entgegengesetzten Bewegung antwortet, und dieselben Figuren, ob-

wol nicht gerade im Ganzen dieselben Intervallen beibehält.

Die Alten pflegten in dieser Fuge im Einklange oder mit irgend einem andern Intervall zu antworten; aber die Neuern haben die Gegenfuge mit den Antworten ausgeführt, welche nach der Bildung des Haupttons eingerichtet und derselben angemessen sind, wie das Beispiel einer eigentlichen Gegenfugen. 39. Taf. XIV. zeigt.

Sobald man der Gegenfuge des Haupttons zu antworten hat, wird man so verfahren, wie in dem Beispiel n. 40. Taf. XIV. Diese Fuge kann man auch eine eigentliche oder ordentliche Fuge nennen, wegen des Quintensprungs in der einen oder der andern Stimme.

Die beiden angezeigten Beispiele sind hinreichend, die Art kenntlich zu machen, wie man in den Fugen durch die Gegenbewegung zu antworten und zugleich die Natur des Haupttons, nach dem heutigen System der fugirten Contrapuncte, und die Gattung oder die Qualität der Fuge, es sey eine eigentliche, oder eine des Haupttons, zu beobachten habe. Mit diesem Kunstwerk hat der Componist Gelegenheit verschiedene Kontraste in den Stimmen zu verweben, und sein sinnreiches Genie zu beweisen. Die Künste, die man in der Gegenfuge anwenden kann, sind verschieden; denn man kann durch die Gegenbewegung im Anfang der Fuge, oder in der Umkehrung des Subjects oder der Stimmen antworten, und in der Folge eine Art Unterhaltung un-

ter den Stimmen bald in der geraden, bald in der Gegenbewegung bilden. Die Verkürzung lässt sich mit den geraden oder entgegen laufenden Stimmen machen, oder alle Stimmen können auch das gerade Subject, und in der Folge das umgekehrte Subject, oder *vice versa* verkürzen. Endlich hangen die Verwickelungen, welche diese Fuge erlaubt, von der Geschicklichkeit und dem Fleisse des Componisten ab.

Eilfter Abschnitt.

Von der umgekehrten Gegenfuge.

(*Fuga contraria rovescia*).

Die umgekehrte Gegenfuge ist die, welche durch die Gegenbewegung antwortet, und die nämlichen Figuren, und so viel möglich auch dieselben Intervalle des Themas beobachtet und beibehält. Um mit Leichtigkeit die Antworten dieser Fuge zu finden, bedienten sich die Alten zweier Tonleitern, deren jede aus acht Noten, die eine im Absteigen, und die andre im Aufsteigen bestand, vermittelst deren man die umgekehrten Gegenantworten, durch Vergleichung der untern Buchstaben oder Noten mit den obern finden konnte. Die untere Tonleiter dient für die Noten des Führers oder Vordersatzes, die obere aber für die, welche zur Antwort zu nehmen sind. Die Benennung dieser Fuge kommt von diesen zwei Tonleitern, weil sie einander entgegengesetzt, und unter einander umgekehrt sind. Ich

werde die Erörterung dieser Fuge mit einem Beispiel von Giovan. Maria Bononcini aus Modena aufangen, aus welchem man die Art sehen wird, wie die Alten sich der entgegengesetzten umgekehrten Scalen bedienten. S. n. 41. 42. Taf. XV.

In dem angezeigten Beispiele finden sich drei Fehler. Der erste ist, dass der Nachsatz dem Vordersatz nicht angemessen antwortet; denn die Antwort in der Sexte des Haupttons ist eine Antwort ausser dem Tone. Der zweite Fehler ist, dass man sich der entgegengesetzten umgekehrten Scalen vom Tone D bedient hat, um auf ein Subject zu antworten, das im Tone C gebildet ist. Der dritte Fehler endlich ist, dass die erwähnten Scalen unvollkommen in Bildung des Tons sind, weil in der absteigenden das Erniedrigungszeichen b vor der Note h, und in der aufsteigenden das Erhöhungszeichen ♯ vor der Note c fehlt, und also die Tonart nicht bestimmt ist.

Ich schreibe noch ein Beispiel einer umgekehrten Gegenfuge von D. Dionigio Bellante aus Verona ab, in welcher der Componist auf ein Thema in G, mit den entgegengesetzten Scalen aus demselben Tone antwrotet. Und daher kommt es, dass die Antwort mit der nämlichen Note des Themas anfängt. n. 43. u. 44. Taf. XV.

Gleichfalls finden sich in diesem Beispiele zwei Fehler. Erstens fehlt den Scalen das ♯ vor der Note f um die Tonart zu bestimmen. Zweitens, die Antwort der Fuge, welche mit der Note des Haupt-

tons anfängt, ist keine wahre Antwort; ausserdem ist sie mangelhaft in der Modulation: denn anstatt in die Quinte des Hapttons zu moduliren, modulirt sie in die Quarte.

Auf diese Weise componirten die Alten, und antworteten in diesen ihren sinnreichen Fugen mit jeder Art Intervallen und Modulationen nach ihren Einfällen, und verlangten auch, so viel man sieht, dass alle Tonarten nach dem diatonischen Geschlecht der Kirchentöne eingerichtet würden, indem sie sich der Scalen bedienten, ohne die zur Bestimmung der Tonart nothwendigen Versetzungszeichen beizufügen und vielmals gebrauchten sie auch in den Schlussfällen die kleine Septime des Tons statt der grossen. Aus dieser unregelmässigen Schreibart der Alten sind die übel componirten Melodien gekommen, von denen man nicht weiss, aus welchem Tone sie geschrieben sind. Daher ist es nicht zu wundern, dass diese alte Musik unschmackhaft, matt, eintönig und geschmacklos ist.

Nachdem ich aufmerksam die übel geordneten Melodien und alle die Inconvenienzen betrachtet habe, welche aus den entgegengesetzten umgekehrten Tonleitern der Alten entstanden sind, bin ich auf den Gedanken gekommen, den innern Werth der Tonleitern für diese Absicht zu untersuchen, und ich schmeichle mir, ein Phänomen zu entdecken, welches mir eine sichere Regel verschaffen mag, mittelst deren ich die entgegengesetzten umgekehrten Antworten dem Subject oder Führer und der

Mo-

Modulation angemessen machen könne. Ich habe daher die Verbindungen in vielen Arten Tonleitern des jetzigen musikalischen Systems versucht, und bin zu der Einsicht gelangt, dass es in der Natur keine so vollkommene Umkehrung der Stimmen geben kann, welche den entgegengesetzten Antworten eine dem Subject ähnliche Entfernung der Intervalle, und zugleich eine regelmässige Modulation und Bildung der Tonart gewähre. Wohl aber habe ich eine Verbindung von zwei Tonleitern entdeckt, von denen man wohl modulirte und jedwedem Subject anpassende Antworten, und eine Art regelmässiger Fuge erhalten kann. Diese beiden Scalen sind eine über der andern durch die entgegengesetzte Bewegung vertheilt, gerade auf die Art, wie die schon angezeigten entgegengesetzten umgekehrten Scalen angeordnet sind, indem die untere Scale das Aufsteigen im Tone, worin die Fuge gesetzt ist, und die obere das Absteigen in dem Tone ausdrückt, worin der Nachsatz antworten soll, nämlich in der Quinte des Haupttons der Fuge, wie das folgende Beispiel zeigt, an welches sich die selbigen beiden im Abschnitt von der einfacheu Gegenfuge dargelegten Fugen schliessen, deren Antworten, welche schon vorher gemacht waren, gleichfalls in der nämlichen Form der folgenden Leitern erhalten werden. n. 45. 46. 47. Taf. XVI.

Ich habe in dieser Schrift die von mir erfundenen Tonleitern blos zum Vortheil der musikalischen Lehrlinge aufgestellt, aber nicht für Meister, oder

für solche, welche die Kunst, in der Fuge durch Gegenbewegung zu antworten, ohne Hülfe solcher Tonleitern verstehen. Ich rathe indess denen, welche die Composition studiren, ihre Zeit nicht im Studium der umgekehrten Gegenfugen zu verschwenden, weil sie am Ende sich aus den angegebenen Gründen getäuscht finden möchten; denn die Entdeckung der entgegengesetzten umgekehrten Tonleitern der Alten ist eine unnütze und unhaltbare Erfindung, da es nicht möglich ist, in den Fugen durch die Gegenbewegung mit Beobachtung der dem Thema entsprechenden ähnlichen Intervalle zu antworten, ohne dass ein abgeschmackter, unordentlicher Gesang herauskomme. Wenn aber die Schüler des Contrapuncts sich auf das Studium der einfachen Gegenfuge nach den gegebenen Anweisungen legen, so werden sie Nutzen, Lob und Ehre daraus ziehen, weil es eine sehr schöne Kunst ist, welche Bewunderung verdient, sobald sie von geschickter Hand ausgeübt wird. Es gibt noch sehr viele andere fugirte sinnreiche Contrapuncte, die von verschiedenen Componisten der verflossenen Jahrhunderte erfunden worden sind, welche ich aber der Kürze halber übergehe, weil jeder wahre musikalische Componist fähig ist, so viel Kunststücke dieser Art zu erfinden, als ihm gefällt.

Zwölfter Abschnitt.

Wie man die Fuge vom Anfange bis zu Ende durchzuführen habe.

Es ist nunmehr Zeit, die Regeln kennen zu lernen, nach welchen man die Fuge gut anlegt, und von ihrem Anfange an, die Mitte hindurch, bis ans Ende durchführt. Wir nehmen an, die Fuge sey eine ordentliche oder eigentliche Fuge zu vier Stimmen, und der Sopran sey die Stimme, welche die Fuge anfängt. Wenn man also das Thema in dem Tone, worin man die Fuge setzen will, erfunden hat, untersuche man genau, ob dieses Thema fähig sey von allen Stimmen sowohl im Ton der Fuge, als in der Quinte desselben vorgetragen zu werden, ohne dass die Stimmen aus ihrem Umkreis gehen und eine zu tiefe oder zu hohe Stellung bekommen. Sobald das Subject alle oben angeführten Eigenschaften hat, wird der Sopran die Fuge anfangen; und nachdem er den Vortrag des Subjects geendigt, wird der Alt eintreten, und dem Subject des Soprans in der Quinte des Haupttons antworten. Zu gleicher Zeit, da der Alt dem Subject antwortet, wird der Sopran das Contrasubject vortragen. Nachdem der Alt nun die Antwort geendigt haben oder zu endigen im Begriff seyn wird, wird der Tenor mit dem Subject im Ton der Fuge eintreten, und zu gleicher Zeit wird der Alt das Contrasubject machen, und der Sopran den Contrapunct der Harmonie. Endlich wird der Bass in

der Quinte des Haupttons nach dem Tenor eintreten, und dieser wird über dem Bass das Contrasubject machen, und die beiden andern Stimmen werden die Harmonie ausfüllen. Im Fall die Fuge nicht mit dem Sopran, sondern mit einer andern Stimme anfinge, müsste man immer dieselbe Methode beobachten, und derjenigen Stimme, welche das Subject im Tone der Fuge vorträgt, stets in der Quinte des Haupttons antworten. Nachdem alle Stimmen der Fuge geantwortet haben, mache man einen kurzen mittlern Contrapunkt, welcher die Modulation bei dem Eintritt der Umkehrung der Stimmen und des Subjects vorbereitet. Die Umkehrung (*rivolto o rovescio*) des Subjects und der Stimmen ist nichts anders, als der Tausch, den die Stimmen unter einander mit dem Subject und mit den Antworten machen; denn diejenigen Stimmen, welche dem Thema in der Quinte des Haupttons geantwortet haben, tragen bei der Umkehrung das Subject im Tone der Fuge vor, und jene, welche das Subject im Tone der Fuge angegeben haben, antworten in der Quinte des Haupttons, und zu gleicher Zeit bleibt das Contrasubject immer in Bewegung, bald in der einen, bald in der andern Stimme, nach der schon angezeigten Weise. Es ist zu bemerken, dass der Tonschluss es ist, welcher den Hauptton bestimmt, weil eine durchgehende Note ohne Tonschluss nur zur Verzierung oder zur Vorbereitung einer andern Tonart dient. Deshalb ist es bei den beiden angezeigten Operationen des Anfangs der Fuge, und der

Umkehrung nothwendig, dass man einige Male die Cadenz oder Schlussformel des Hauptlons höre, aus welchem die Fuge geht, so wie auch den Tonschluss von der Quinte des Hauptlons, damit die beiden Tonarten bestimmt und vom Gehör deutlich aufgefasst werden, weil im Fortgang der Fuge eine lange Zeit hindurch die Melodie nicht zum Hauptton zurückkehrt. Wenn die Verwechselung des Subjects von allen Stimmen mit einem mittlern Contrapunkt geschehen ist, so führt man die Modulation zu einem andern Ton, der mit dem Hauptttone in Verwandtschaft steht.

Verschieden sind die Meinungen der Lehrer der Composition über die Modulation, welche die Fuge nach der Vertauschung des Subjects zu machen habe. Einige wollen, dass die erste Modulation in die Quarte des Haupttons und in der Folge in die Terz oder Sexte geschehe; aber die Meinung der Erfahrensten ist, dass die letzte Modulation die der Quarte des Haupttons seyn soll. Nach der Verwechselung der Stimmen führe man (angezeigter Massen) die Modulation durch einen mittleren Contrapunct in die Terz oder Sexte des Tones, indem man das Subject und die Antworten von vier Stimmen (nebst dem Tonschluss, wenn man will, wie anderwärts gelehrt worden) von neuem in dem Hauptton hören lässt. In der Folge macht man einen mittlern Contrapunct, mittelst dessen man in die Quarte des Haupttons modulirt, und lässt in dieser gleichfalls das Subject und die Antworten von

allen vier Stimmen auf die angezeigte Weise hören. Da sich die letzte Stimme, welche dem Subject in dieser letzten Modulation antwortet, in dem Hauptton der Fuge selbst befindet, so ist da keine andere Modulation nöthig, um zur Verkürzung zu gehen, sondern man hat blos mittelst eines Contrapuncts, der die Verkürzung einführt, im Tone fortzufahren. Einige haben vor Anfang der Verkürzung bisweilen die Harmonie über der Quinte des Haupttons oder über einer Dissonanz mit einer Generalpause aushalten lassen, oder sind bisweilen ohne eine allgemeine Pause mit dem verkürzten Thema eingetreten, weil die eine oder die andere Manier im Belieben des Componisten steht: aber bei der zweiten Manier ist es gut, wenn die Harmonie ein wenig auf der Quinte des Hauptons verweilt, ehe die Verkürzung eintritt, damit der Eintritt desto deutlicher vom Gehör vernommen werde, da die Verkürzung in der Fuge, nach dem Urtheil der ausgezeichnetsten Meister, einen der schätzbarsten Theile der Fuge ausmacht.

Die Anzahl der Subjecte, welche eine Fuge haben kann, ist Ursache, dass sich keine feste Regel über die Bildung der Verkürzung geben lässt: es ist jedoch zu bemerken, dass, wie auch das Thema beschaffen seyn mag, es einer Verkürzung und bisweilen mehrerer verschiedenen Verkürzungen fähig, und im letztern Fall die beste Auswahl zu treffen ist. Man muss daher, ehe man die Fuge verfertigt, das Subject genau untersuchen, und nicht

blos wohl erwägen, wie es sich umkehren und moduliren und daraus durch die mittleren Contrapuncte eine Nachahmung schöpfen lasse, sondern auch vor allem wohl bemerken, auf welche Art sich die Verkürzung damit vornehmen lasse, und so viel möglich muss man sich zur Beibehaltung der Identität desselben Subjects einrichten, und wenn man zufällig genöthigt wäre, das Subject in irgend einem Stück zu verändern, so muss man darauf sehen, dass die Veränderung in die Mittelstimmen gebracht werde, weil sie in den äusseren Stimmen zu deutlich ins Gehör fällt. Es gibt gewisse halbe Contrapunctisten, welche wochenlang nach einem Fugensubject suchen, das sich auf eine Art verkürzen lasse, dass man auf dem Papier eine Stimme nach der andern in der Gestalt von Orgelpfeifen eintreten sehe, und alle dem Subject ohne Veränderung antworten. Wenn solche Leute viele Fugen componiren sollten, so würden sie sich in grosser Verlegenheit befinden, weil die wenigsten Subjecte sich in diese Form zwingen lassen. Es ist daher kein Subject, das zur Entwickelung der Worte eines Textes taugt, deshalb zu verschmähen, weil man mit demselben keine Verkürzung vornehmen kann, die das Ohr befriedigte. Die Musik ist für das Vergnügen des Gehörs, nicht der Augen gemacht; man muss also die Verkürzung auf diejenige Art bewerkstelligen, welche das Subject erlaubt, so fern dieses nach den angezeigten Regeln eingerichtet, klar und verständlich ist.

Bisher habe ich von der Verkürzung des Fu-

genthemas gesprochen, ohne zu erklären, was darunter eigentlich gemeint werde. Die Verkürzung besteht aber darin, dass die Stimmen dem Subject nach einem kürzeren Zeitraume antworten, als im Anfange der Fuge. Wenn die Stimmen im Anfange der Fuge nach zwei oder drei Tacten antworteten, so antworten sie in der Verkürzung nach einander nach einem halben Tact mehr oder weniger, so wie es das Subject verstattet. Ist die Verkürzung geschehen, so kann die Fuge auf zweierlei Art geschlossen werden; erstens, wenn man nach der Verkürzung, vermittelst eines mittleren Contrapunktes, den Tonschluss vorbereitet; zweitens, wenn man, nach geschehener Verkürzung, mit einem kurzen Contrapunkt ein *tasto fermo* oder einen so genannten Orgelpunkt einführt. Der Orgelpunkt wird gewöhnlich mit der Note des Haupttons oder mit der Quinte, aber am häufigsten mit der Quinte gemacht, weil sie am Ende auf die Note des Haupttons fällt. Gewöhnlich wird der Orgelpunkt in die Bassstimme gelegt, doch kann man ihn auch in den andern Stimmen anbringen; auch kann man, indem man mit dem Orgelpunkt bald in der einen, bald in der andern Stimme gleichsam scherzt, durch Modulation eine kunstreiche Verwickelung hervorbringen. Während der Dauer des *tasto fermo* spielen die andern Stimmen mit einer Art Nachahmung, die aus dem Subject oder Contrasubject geschöpft ist, und am Ende des Orgelpunktes bereitet man den völligen Tonschluss vor, und endigt die Fuge in dem-

demselben Tone, in welchem sie angefangen hatte. Sobald die Umstände erfordern sollten, die Fuge mehr als gewöhnlich zu verkürzen oder zu verlängern, verfährt man auf folgende Weise.

Um die Fuge abzukürzen, kann man gleich Anfangs mit der Verkürzung anfangen, und auf diese Weise bis zu Ende fortfahren. Man kürzt gleichfalls dadurch ab, dass man die mittleren Contrapunkte, soviel es angeht, weglässt, so wie auch die mittlern Modulationen der Terz oder Sexte des Haupttons. Je mehr sich die mittleren Contrapuncte ausdehnen, desto mehr dehnt sich die Fuge aus, und sie wird um so länger, je mehr man alle mittleren Modulationen der Terz und Sexte des Haupttons vorbringt, wie ich in den meisten Fugen vieler Componisten von Ruf gefunden habe.

Um die Fuge kunstreich zu machen, und ihr zugleich einen bessern Effect in Ansehung der Melodie zu verschaffen, müssen die Stimmen, welche die Harmonie zur Zeit des Eintritts oder der Antwort des Subjects ausfüllen, unter einander eine Art Wettstreit führen, und nicht zur blossen Ausfüllung dienen, welches gar zu trivial und gemein ist. Ebenfalls sehe man, dass die Nachahmungen, welche in den mittlern Contrapunkten anzubringen sind, einigermaassen von allen Stimmen nachgeahmt werden.

Es gibt heut zu Tage gewisse Aftercomponisten, welche die Fugen verachten, und sie für trockene und geschmacklose Compositionen erklären, welche

man daher aus der Musik weglassen sollte." Ich hätte tausend Gründe vorzubringen, um solche Leute zu widerlegen, und ihnen gleichsam handgreiflich zu zeigen, welchen grossen Werth die Fuge habe, und wie der fugirte Contrapunkt für die Kirchenmusik weit mehr zu schätzen und ihr weit angemessener sey, und zur Grundlage diene, als ihre aus theatralischen Arien genommenen Melodien. Ich rathe daher der Jugend, solchen Reden kein Gehör zu geben, sondern sich mit Fleiss dem Studium des fugirten Contrapunkts zu widmen, indem sie die Compositionen der ausgezeichnetsten Meister betrachten und nachahmen, weil sie dadurch selbst sich zu würdigen Componisten bilden werden.

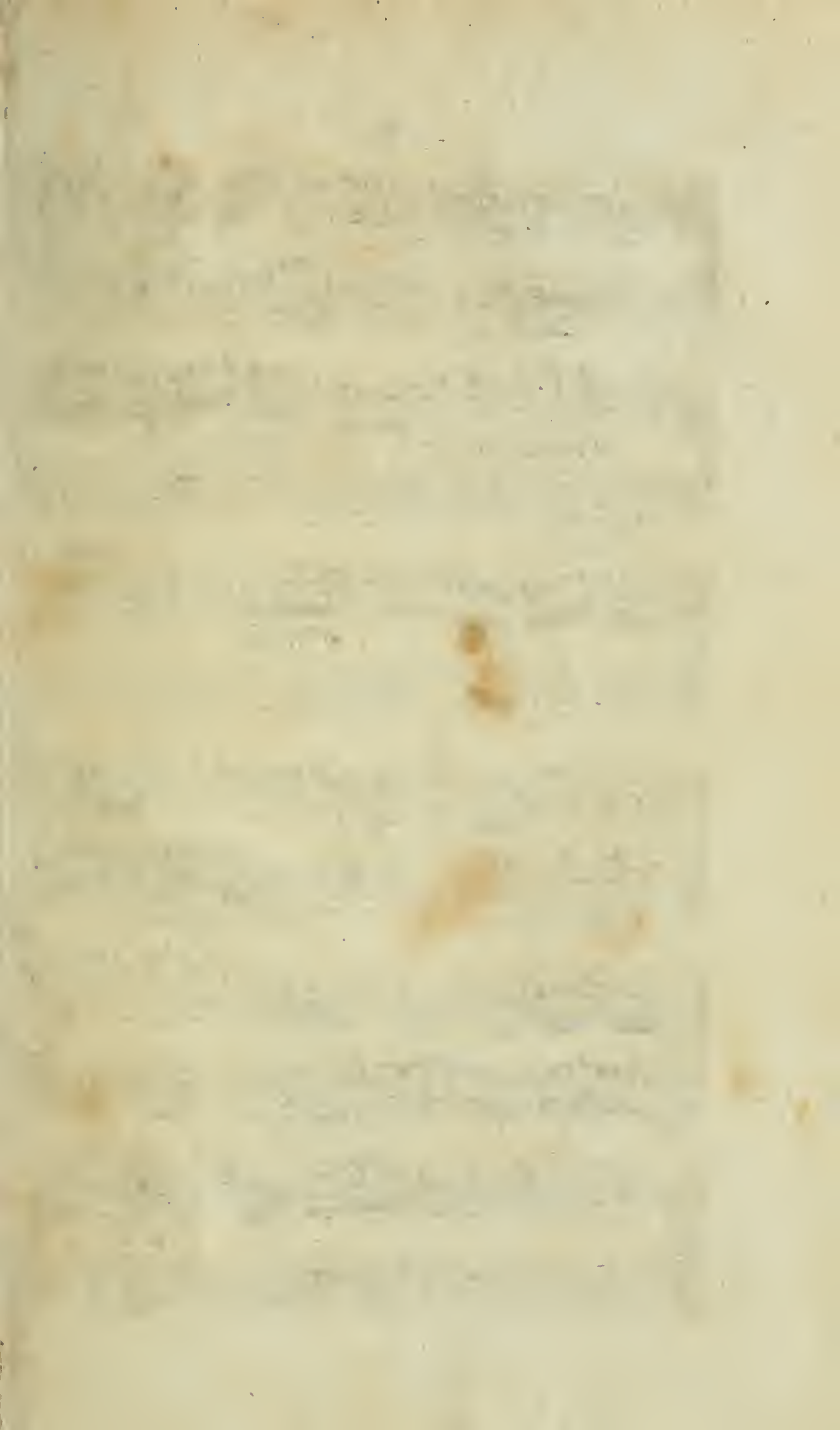
Dreizehnter Abschnitt.
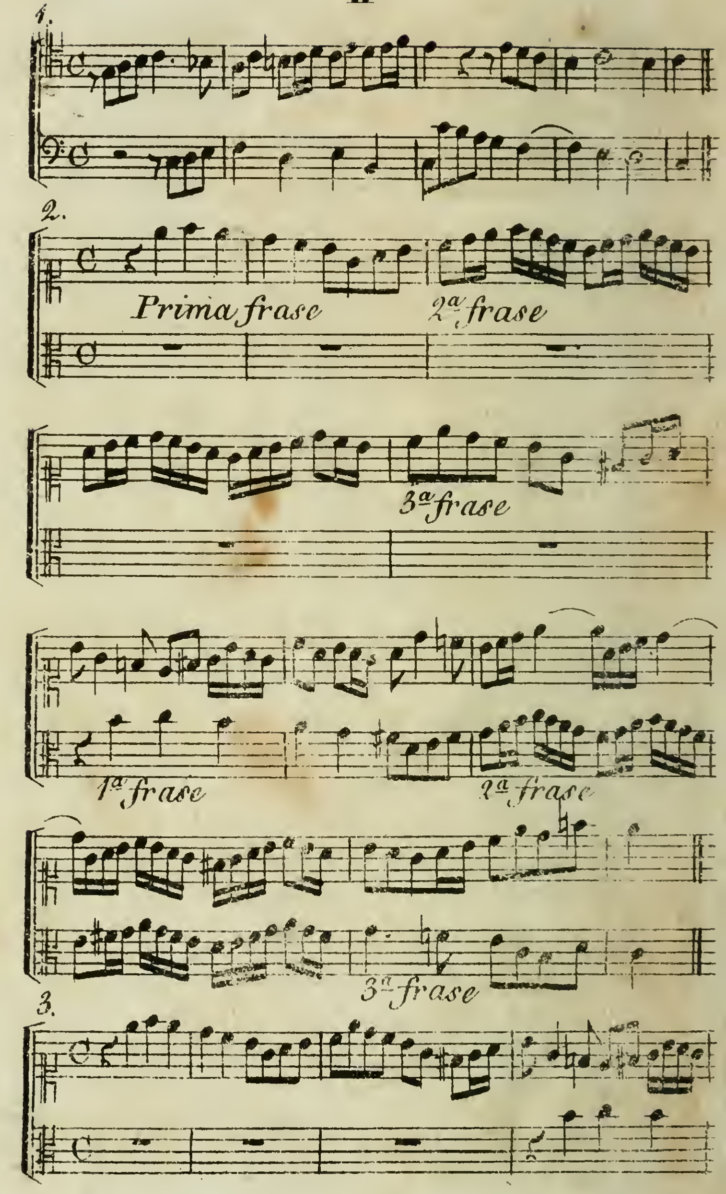
Von der Durchkreuzung der Stimmen.
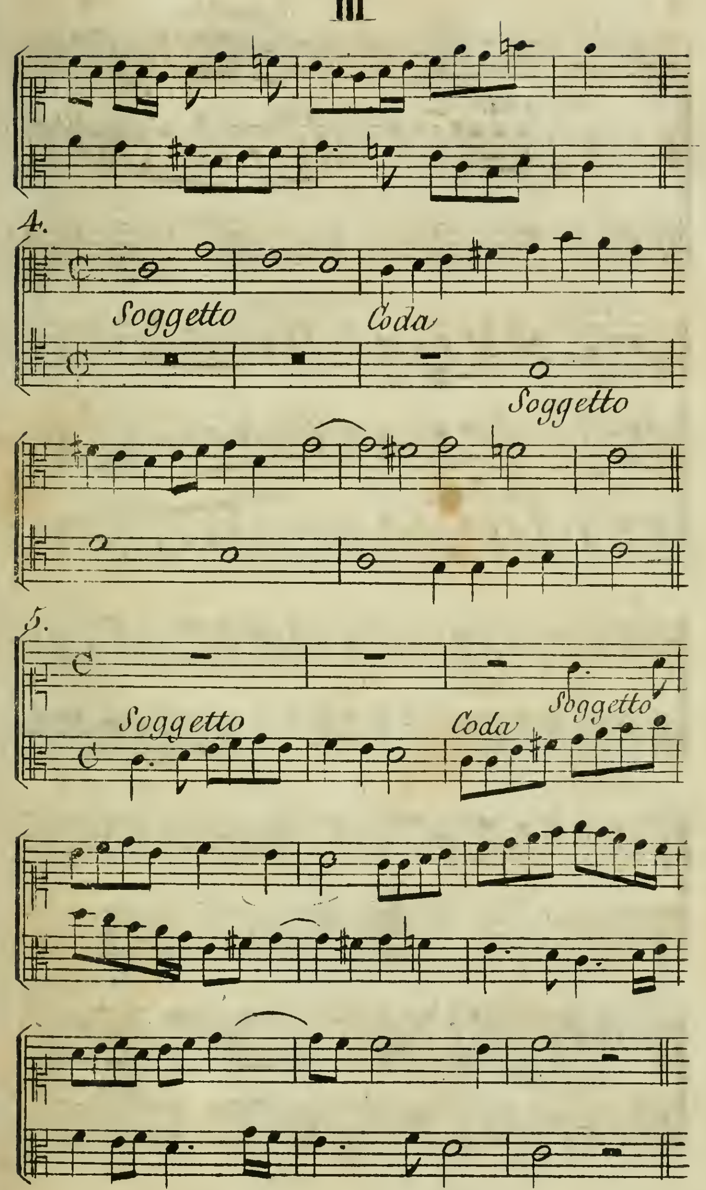
Man nennt es Durchkreuzung der Stimmen, wenn eine höhere Stimme unter ihre angrenzende tiefere Stimme herabgeht, oder umgekehrt, wenn die untere Stimme über die nächste Grenze der benachbarten obern hinaussteigt. Einigen, welche niemals die classischen Componisten untersucht oder studirt haben, scheint die Durchkreuzung der Stimmen ein grosser Fehler zu seyn. Es ist wahr, dass es in einer über kein Subject geschriebenen Musik gut ist, wenn alle Stimmen in ihrem Umkreise bleiben, es sey denn, dass die Ausfüllung der Harmonie die Durchkreuzung einer Note nöthig machte:

wenn aber von fugirten und über ein Subject geschriebenen Contrapunkten die Rede ist, so muss bisweilen die Durchkreuzung der Stimmen Statt finden, weil man verbunden ist, dem Subject und den Nachahmungen der Fuge zu antworten. Wenn wir die Durchkreuzung der Stimmen aufmerksam betrachten, so werden wir finden, dass sie kein Fehler ist. Sobald der Bass in die Töne des Tenors aufsteigt, uud dieser in die Noten des Basses heruntergeht, entspringt kein Uebelstand daraus, weil die Harmonie dennoch in ihrem Centrum bleibt. Ich habe in Perti's vierstimmigen Werken eine Durchkreuzung des Tenors und Basses von eilf Noten hinter einander gesehen, wo der Bass die Töne des Tenors und dieser die Töne des Basses vorträgt. Durchkreuzungen ferner von zwei, drei und vier Noten hinter einander sind bei allen Componisten gewöhnlich. Hieraus schliessen wir, dass die Durchkreuzung der Stimmen erlaubt sey, sobald man einen behutsamen Gebrauch davon macht; denn sie ist nur ein Fehler in Ansehung des Orts, aber nicht in Ansehung der Harmonie. Alles Gesagte betrifft die Singstimmen, weil in den Instrumentalstimmen, nämlich den Violinen und Hoboen, jede Art von Durchkreutzung nach der beliebigen Weise des Componisten völlig frei steht.






1.
2.
Prima frase
2a frase
3a frase
1a frase
2a frase
3a frase
3.


4.
Soggetto
Coda
Soggetto
5.
Soggetto
Coda
Soggetto



6.

Soggetto

Soggetto *Coda*
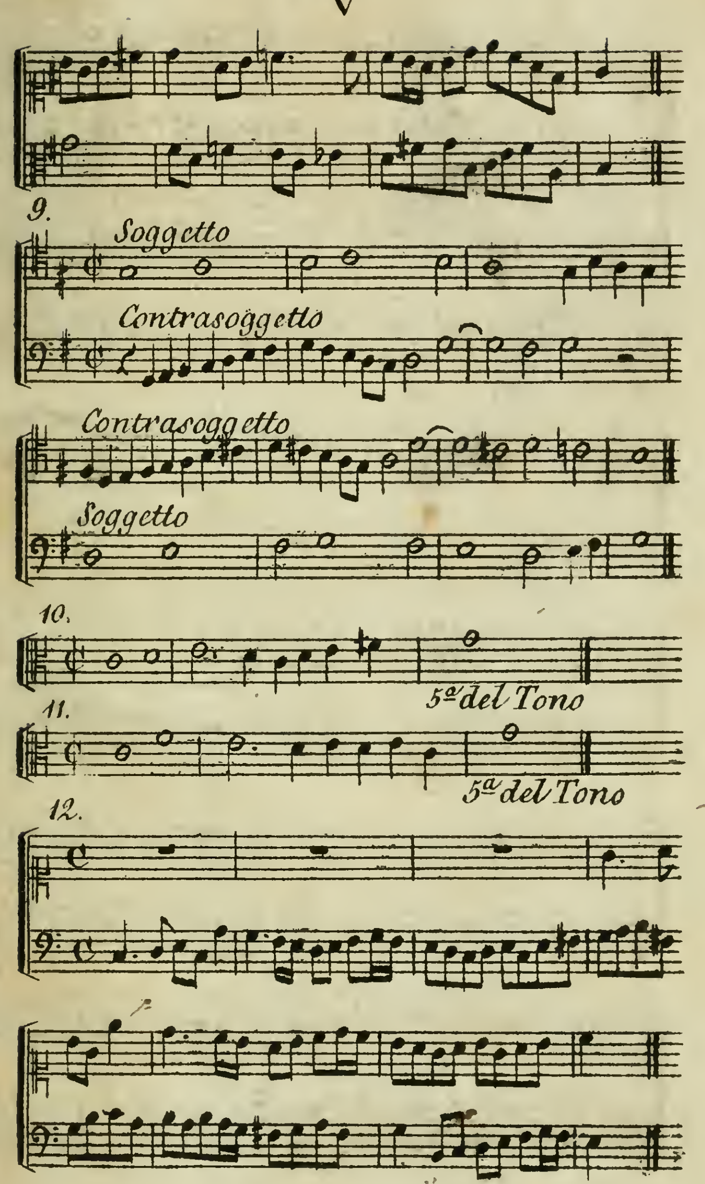
Coda

Soggetto *Coda*

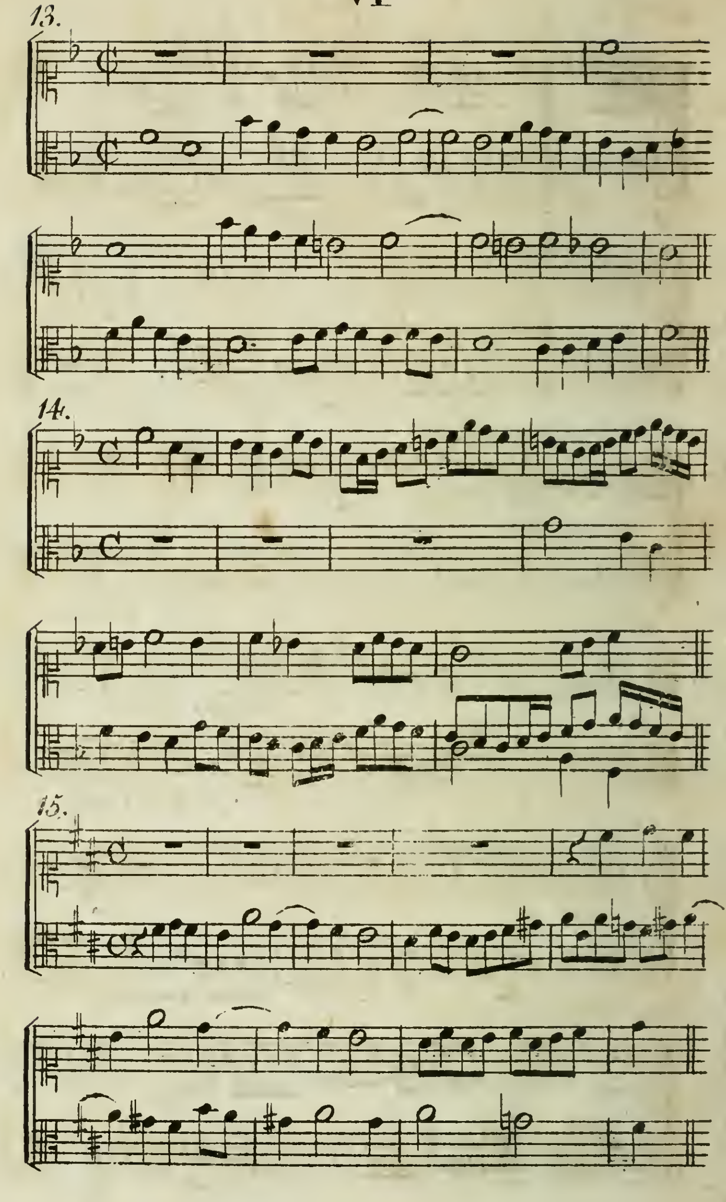
7.

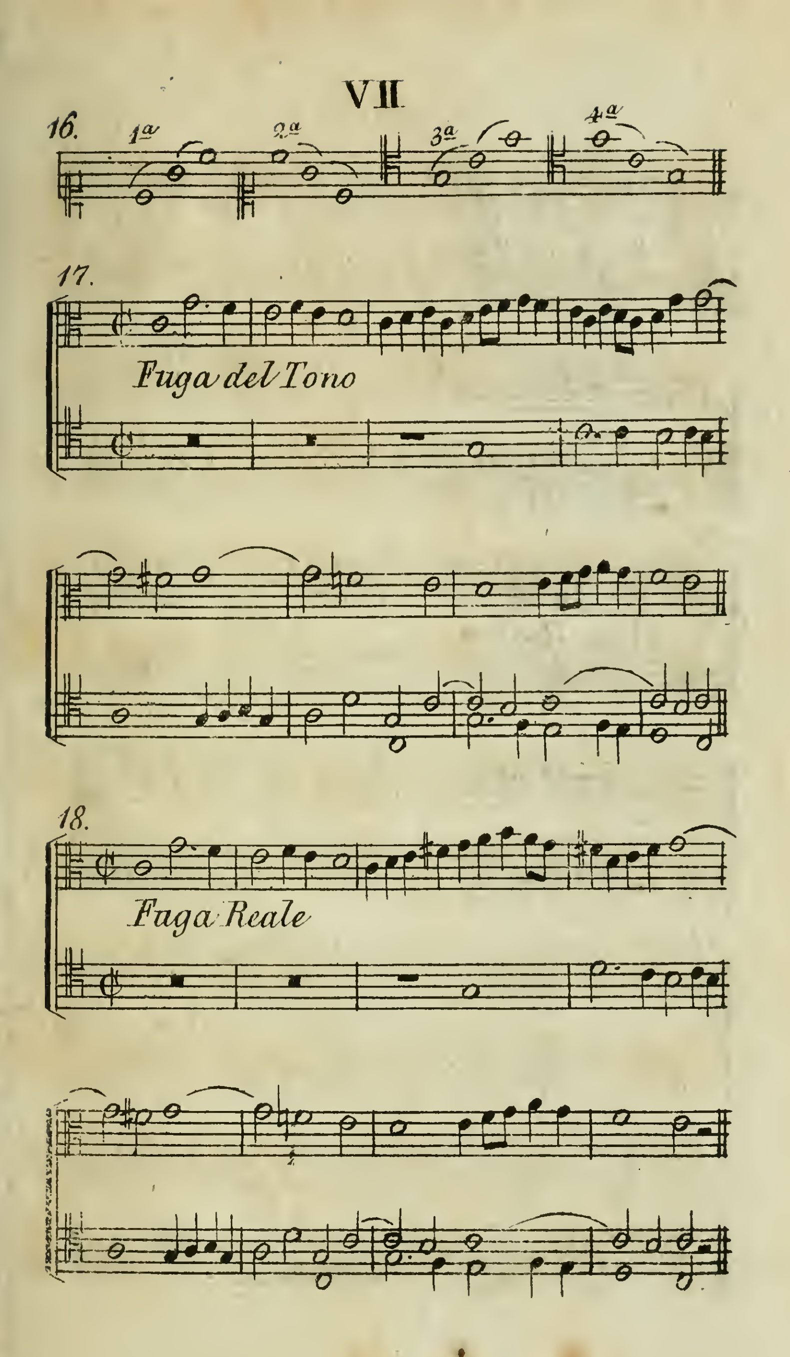
8. *Contrasog:*

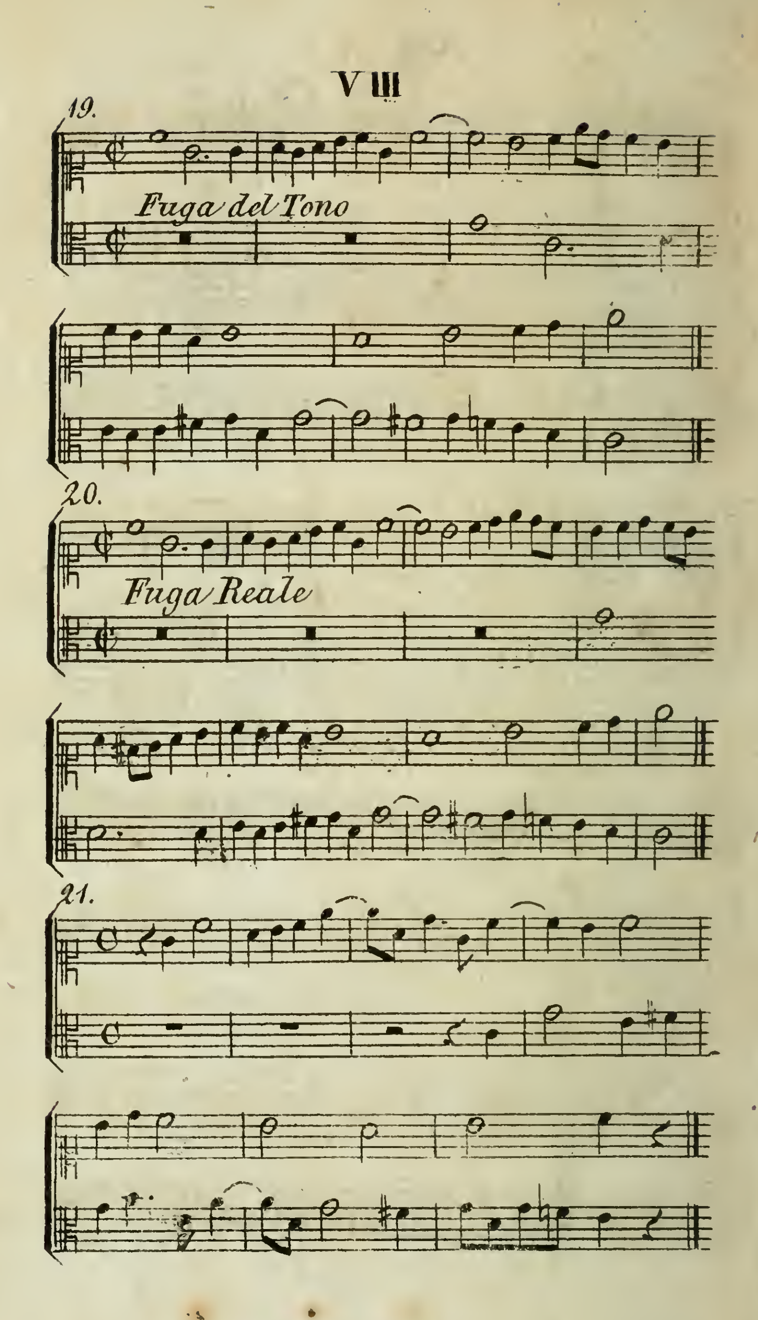
Soggetto *Soggetto*

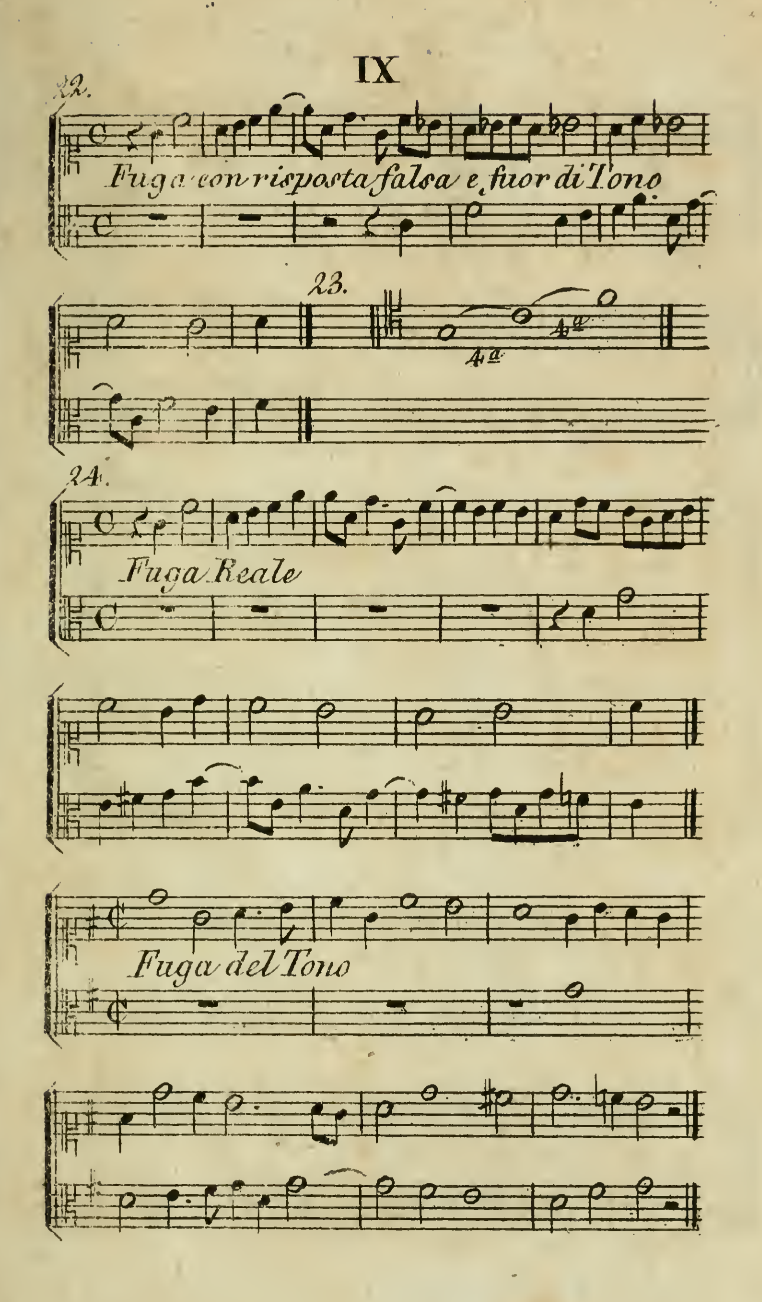

9.
Soggetto
Contrasoggetto
Contrasoggetto
Soggetto
10.
5ª del Tono
11.
5ª del Tono
12.

VI




16.
1ª
2ª
3ª
4ª
17.
Fuga del Tono
18.
Fuga Reale


19.
Fuga del Tono
20.
Fuga Reale
21.


22.
Fuga con risposta falsa e fuor di Tono
23.
4a
4a
24.
Fuga Reale
Fuga del Tono



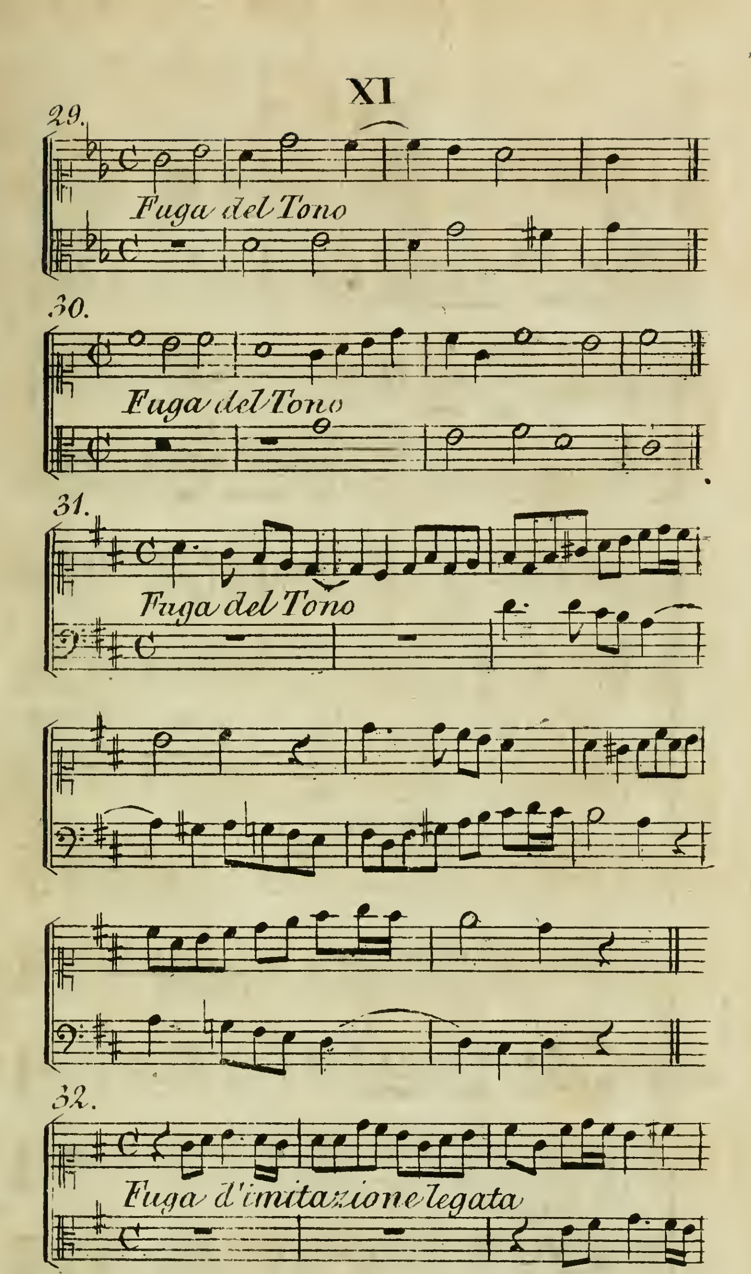
26.

Fuga del Tono
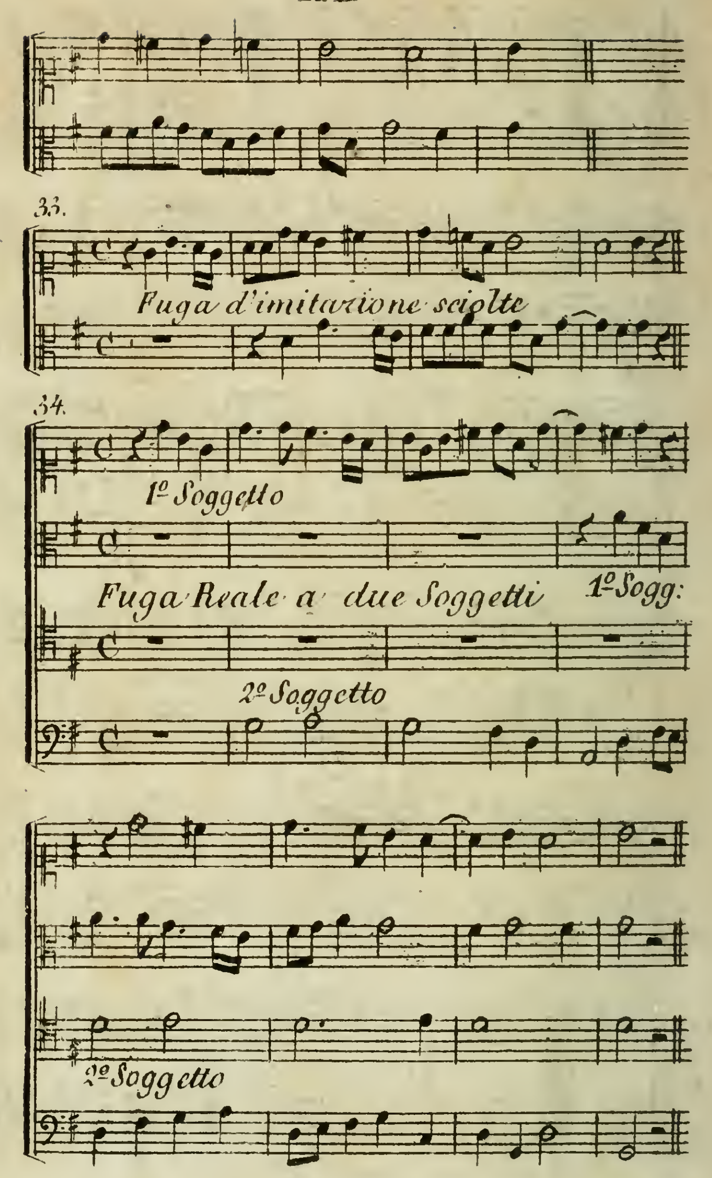
27.

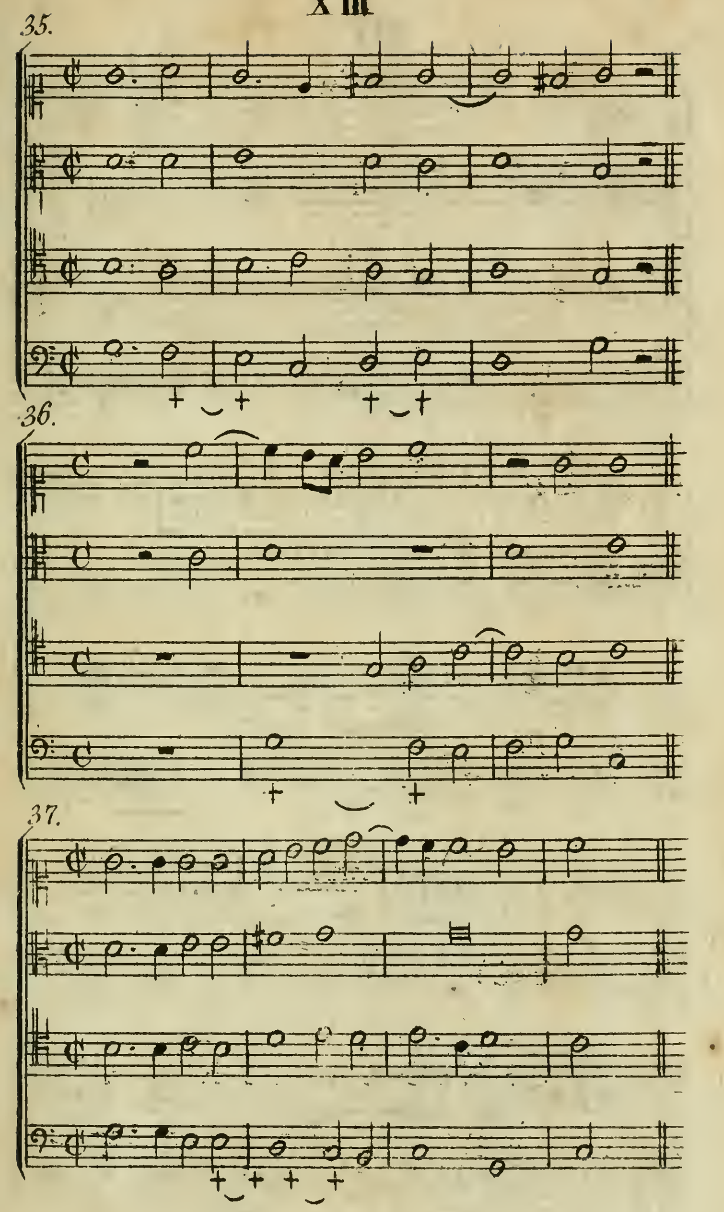
Fuga del Tono

Fuga del Tono
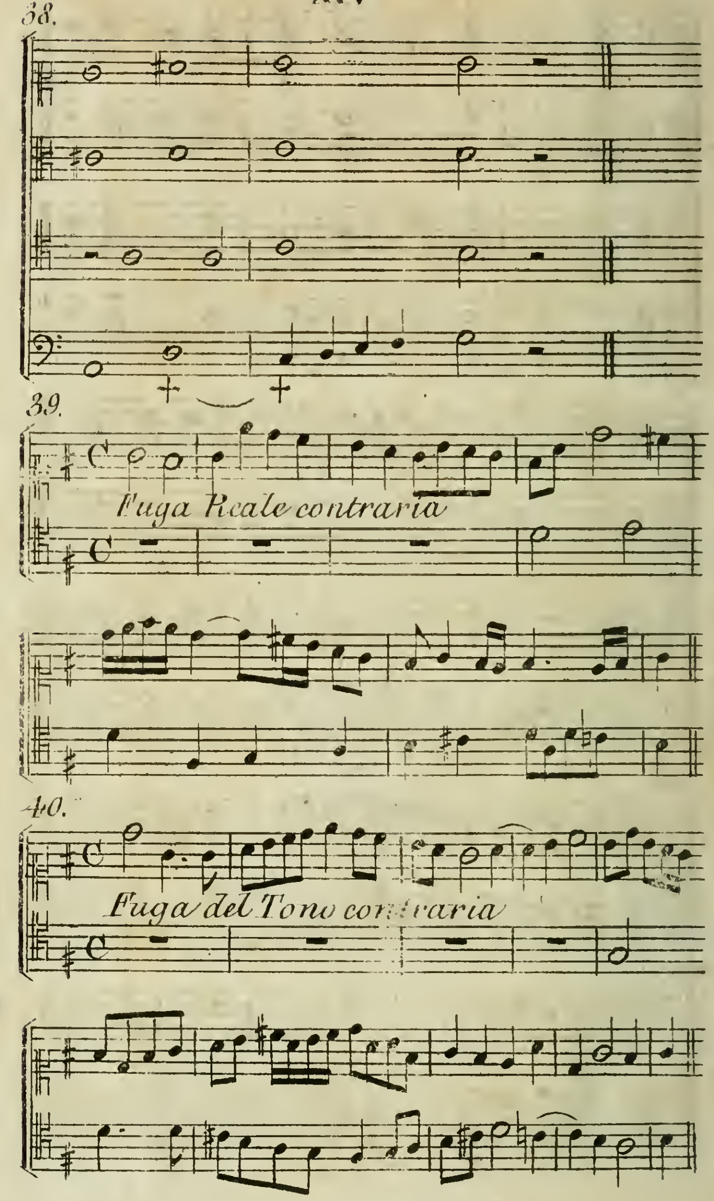

29.
Fuga del Tono
30.
Fuga del Tono
31.
Fuga del Tono
32.
Fuga d'imitazione legata

XII


33.
Fuga d'imitazione sciolte
34.
1º Soggetto
Fuga Reale a due Soggetti
1º Sogg:
2º Soggetto
2º Soggetto


35.
36.
37.

XIV





41.

Scale contrarie rovescie

42.
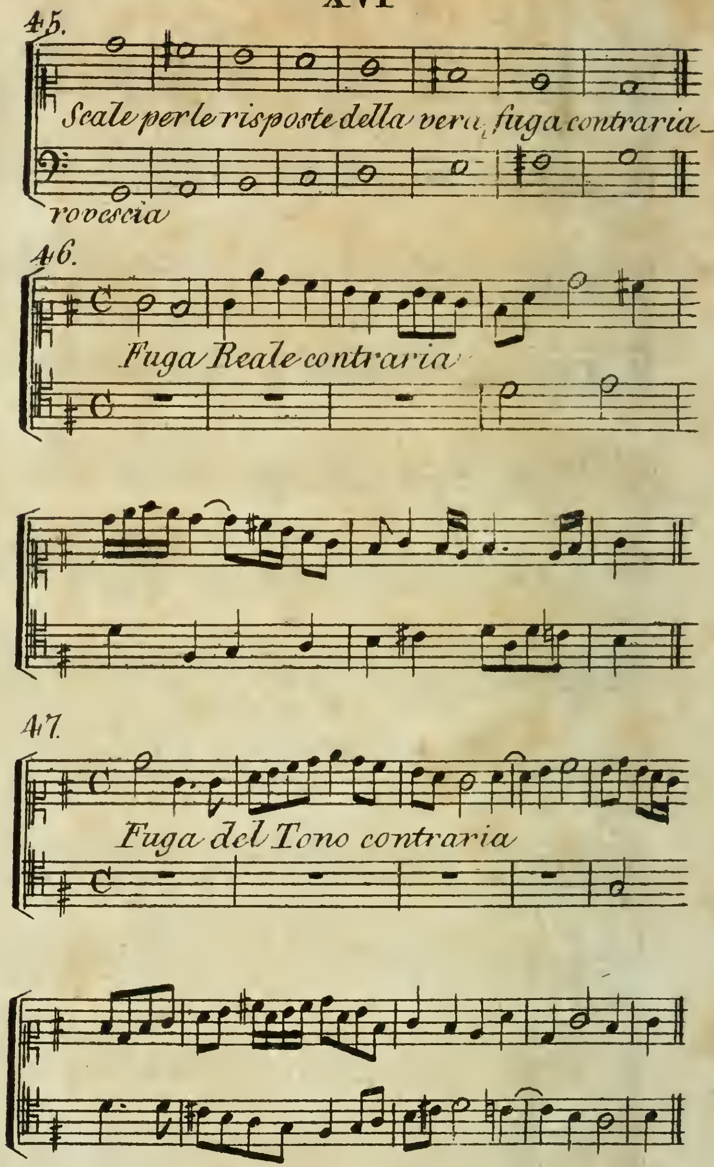
Fuga contraria rovescia

43.

Scale contrarie rovescie nel Tono di Sol

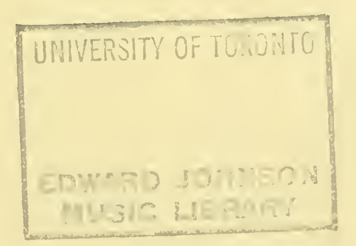
44.

Fuga contraria rovescia


45.
Scale per le risposte della vera fuga contraria rovescia
46.
Fuga Reale contraria
47.
Fuga del Tono contraria






UNIVERSITY OF TORONTO

